



Perspectives chinoises

2010/1 | 2010

Le cinéma indépendant chinois

Filmer l'espace, cartographier le réel

Le cinéma documentaire indépendant en Chine et son rapport à l'espace

Judith Pernin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5414>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2010

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Judith Pernin, « Filmer l'espace, cartographier le réel », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2010/1 | 2010, mis en ligne le 01 avril 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5414>

© Tous droits réservés

Filmer l'espace, cartographier le réel

Le cinéma documentaire indépendant en Chine et son rapport à l'espace

JUDITH PERNIN

Cet article tente de rassembler et d'examiner quelques-unes des problématiques soulevées par la notion d'espace dans son rapport au Mouvement des documentaires indépendants chinois. Notre analyse porte sur la façon dont l'espace influence le choix des sujets et le mode de tournage, mais aussi sur sa représentation et la manière dont celle-ci est liée à l'émergence d'une nouvelle esthétique et pratique du documentaire⁽¹⁾.

À partir du début des années 1990, des réalisateurs indépendants ont commencé à explorer le territoire chinois et à rendre visible à travers leurs films des personnes et des lieux rarement vus ou même pris en considération par les médias traditionnels. Ce mouvement documentaire s'est développé dans un espace spécifique, souvent décrit comme un intermédiaire entre la sphère publique et la sphère privée, et s'est consacré à l'enregistrement de la Chine des marges, qu'elles soient géographiques ou sociales. Pris en tant que réflexion sur la société, le cinéma documentaire traite de l'homme et de ses conditions de vie. Mais le choix du thème ou du « personnage » principal d'un film en suppose aussi un autre qui, bien que sous-jacent, n'en est pas moins significatif : celui de l'espace filmé. Le célèbre documentariste Frederick Wiseman a même construit toute son œuvre autour de ce principe : chacun de ses films est la description d'espaces institutionnels (la prison, l'hôpital, le musée, etc.) et la manière dont les gens s'y comportent⁽²⁾. Dans ce type de films, comme dans les documentaires indépendants chinois, les lieux et les sujets sont intimement liés. Si l'espace joue un grand rôle pour circonscrire le sujet des films, son mode de représentation, lui, traduit l'opinion du réalisateur sur l'événement et ses choix esthétiques⁽³⁾.

Dans le cas des documentaires indépendants chinois, les réalisateurs n'ont pas seulement mis en lumière certains lieux, populations et problèmes contemporains, ils ont aussi reconfiguré l'esthétique et la pratique du cinéma documentaire en remettant en question leur médium et en instituant un certain

nombre de nouvelles règles. Parmi celles-ci, le rejet des normes du reportage télévisé et l'adoption d'un style proche du cinéma direct qui inclut à la fois une nouvelle approche du thème et des protagonistes. En filmant les « gens ordinaires » et en leur fournissant un espace d'expression, en développant leurs sujets dans des longs métrages, et en rejetant tout but didactique (notamment en abandonnant les voix off explicatives), ils cherchent à atteindre les standards du cinéma d'auteur, et un certain degré de « vérité », aussi.

1. Cet article est le développement de trois communications différentes présentées respectivement au séminaire « Between Public and Private: a Space for Independent Chinese Cinema » (organisé par le HKIFF et le CEFC en avril 2009), à la conférence « Hong Kong Documentary Film, the Regional Context and Theoretical Perspectives » (mai 2009) de Baptist University, et à celle de UC Davis (« Spaces of Asian Cinema » en octobre 2009). Mes remerciements vont aux évaluateurs anonymes pour leurs critiques et à Alexis Lycas pour sa relecture et ses commentaires.
2. Pour des lectures complémentaires sur Wiseman et son usage de l'espace, voir Bill Nichols, « Fred Wiseman's Documentaries: Theory and Structure », *Film Quarterly*, vol. 31, n° 3, printemps 1978, p. 15-28, et François Niney, « Fictions du réel selon Wiseman, Rouch, Cassavetes », in *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 147-157.
3. Le concept d'espace au cinéma soulève en effet de nombreuses problématiques qui ont été théorisées par différents auteurs dont André Bazin (*Qu'est ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 2002), Noël Burch (*Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986), ou Pascal Bonitzer (*Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982). Dans *L'espace au cinéma* (Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993), André Gardies offre une bonne synthèse de ces questions. La réflexion sur l'espace dans le présent article se fonde en partie sur ses définitions (« espace filmé », « espace représenté », « espace narratif », « espace diégétique », « espace du spectateur »). Ces catégories, utilisées par Gardies pour le cinéma de fiction, ont été adaptées dans certains cas à notre étude du documentaire. Sur l'espace dans le cinéma documentaire, on peut se référer au classique de Bill Nichols : *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, et en particulier au chapitre « Axiographics, ethical space in documentary films » (p. 76-105). Toutefois, l'approche « éthique » de Nichols et sa terminologie ne seront pas utilisées ici.

L'émergence de ce mouvement en dehors de l'industrie cinématographique et télévisuelle remet en question le statut du cinéma documentaire en Chine, à la fois comme art visuel – son esthétique, sa signification et son rôle – et comme produit culturel – son économie, son public, et sa diffusion. Dans la plupart des pays, les films documentaires se distribuent plus difficilement que les films de fiction, les opportunités de projection et les institutions dédiées à celui-ci étant plutôt rares. Ces films sont en général conçus pour être diffusés à la télévision, même s'ils bénéficient parfois de sorties en salles dans des cinémas traditionnels. Dans le cas des documentaires indépendants chinois, puisqu'ils sont d'emblée mis à l'écart des réseaux de diffusion habituels, et puisque le documentaire d'auteur est une forme cinématographique relativement négligée en Chine, il est particulièrement complexe de les montrer. Quoiqu'il en soit, des réalisateurs, des cinéphiles et des critiques de film ont pris en compte ces difficultés et le statut particulier du cinéma indépendant chinois, et ont eux-mêmes créé les conditions pour que ces films existent dans une sphère spécifique, bien que relativement restreinte. Les festivals, les archives, les cafés et les événements indépendants qui leur permettent d'exister démontrent l'importance de l'espace physique comme moyen de diffusion des films, et ce même à l'âge d'internet.

Étant donné l'importance de la notion d'espace dans sa relation au septième art en général et à cette cinématographie en particulier, nous souhaitons rassembler et examiner quelques-unes des problématiques liées à l'espace dans le documentaire indépendant chinois. Cet article vise à prendre l'espace comme point de départ pour étudier, à la fois au niveau des films et à l'échelle du « Mouvement des nouveaux documentaires », l'incidence des facteurs géographiques et spatiaux sur cette pratique indépendante d'enregistrement du réel. Nous traiterons principalement de l'influence de l'espace sur le choix des sujets, son rôle durant le tournage et les relations que cette notion induit entre le réalisateur, les personnes filmées et le spectateur. La représentation de l'espace est bien sûr aussi une manière pour le cinéaste d'affirmer des choix esthétiques et d'exprimer son opinion sur la réalité ; ce point sera développé dans les analyses de films de cet article. En conclusion, nous tenterons de montrer que cette nouvelle forme d'expression et l'esthétique qu'elle suppose engendrent et s'accompagnent de la nécessité de produire un espace cinématographique alternatif. Alors que le statut indépendant de ces films les empêchait au départ d'accéder à des projections publiques, les vouant à la marginalisation et à l'invisibilité, la création de lieux de diffusion spécifiques leur a permis finalement d'at-

teindre un espace cinématographique. Le Mouvement des nouveaux documentaires a en effet joué un rôle dans l'évolution de l'espace social en participant à l'élaboration de lieux de projection *minjian* (non officiels). Cette analyse se fonde sur une sélection de documentaires indépendants suffisamment connus pour être familiers du lecteur, et suffisamment divers pour représenter différentes tendances au sein de ce mouvement.

L'espace comme source d'inspiration : géographie humaine et choix des thèmes

L'éventail de sujets couverts par les documentaires indépendants chinois est assez large, mais on peut y déceler une certaine unité. Les premiers réalisateurs indépendants traitaient beaucoup des populations marginales. Plusieurs films ont été tournés sur les provinces frontalières comme le Tibet ou le nord-est de la Chine, et ils montrent la population locale selon une approche totalement différente de celle utilisée dans les reportages télévisuels⁽⁴⁾. Certains prirent la forme de *road movies*, ou plus précisément de *railway movies* dans le cas du film *Le Chemin de fer de l'espoir* (*Xiwang zhi Lü*, 2002) de Ning Ying, qui décrit le trajet saisonnier d'ouvriers agricoles au Xinjiang. D'autres réalisateurs se sont consacrés aux populations urbaines marginales comme les artistes d'avant-garde, les populations flottantes et les mendiants, mais aussi les prostituées et les drogués. La marginalité des premiers documentaires indépendants n'est pas uniquement celle des personnes filmées, mais souvent aussi celle ressentie par les réalisateurs eux-mêmes. Au début, du moins, ils pouvaient se considérer comme des *liumang*⁽⁵⁾, partageant en ce sens la même identité « flottante » que celle de leurs protagonistes. Étant progressivement leur intérêt aux « personnes ordinaires » (ouvriers, étudiants, agriculteurs), les réalisateurs les montrent en général à un moment décisif de leur vie, comme lorsque Ai Xiaoming filme les paysans dépossédés de leurs terres dans *Taishicun* (2005), ou quand Wang Bing montre la faillite et l'effondrement d'une zone industrielle dans *À l'Ouest des rails* (*Tiexiqu*, 2003).

4. Pour le Tibet, citons les œuvres de Ji Dan, Sha Qing (*Gongbu's Happy Life*, *Gongbu de Xingfu Shenghuo*, 1999), ou Duan Jinchuan (*No. 16 Barkhor South Street*, *Bakuo Nanjie 16 hao*, 1997).

5. Ce mot signifie à la fois « vagabond » et « voyou ». Geremie Barmé explique que ce terme peut aussi être mis en relation avec un concept plus large de « culture alternative embryonnaire » à la fois formée d'artistes errants (*mangliu yishujia*) et de voleurs de bas étage (« Wang Shuo and Liumang (Hooligan) Culture », *The Australian Journal of Chinese Affairs*, n° 28, juillet 1992, p. 23-64). Au tournant des années 1990, un bon nombre d'artistes chinois non officiels pouvait aisément s'identifier aux couches les plus marginales de la société, étant donné leur manque de reconnaissance et leur mode de vie « nomade ».

Beaucoup de ces films privilégient les thèmes de l'expropriation, du voyage, du déplacement, de l'enfermement ou de l'immigration, de l'urbanisation et de la destruction de paysages ruraux ou industriels, comme si l'intérêt principal des réalisateurs reposait sur des questions liées à l'espace. Ces films donnent fréquemment à voir des personnes dont le destin est déterminé par le lieu auquel ils appartiennent. Au-delà de l'accent porté sur la strate sociale des protagonistes, le thème sous-jacent des films se rapporte la plupart du temps à la relation des hommes à l'espace. Les sujets choisis révèlent que la plupart des problèmes auxquels les gens font face sont liés au lieu qu'ils occupent, ou qu'ils ne peuvent occuper, à des territoires qu'ils perdent ou traversent. Le statut marginal ou ordinaire des protagonistes dépend ou est révélé par l'espace dans lequel ils vivent. D'où les nombreux films sur les travailleurs migrants voués à des voyages incessants⁽⁶⁾, sur ceux que l'on dépossède de leurs maisons ou de leurs champs⁽⁷⁾, ou encore sur les personnes âgées confinées dans des lieux clos⁽⁸⁾. L'espace apparaît comme source de nombreux problèmes ou conflits sociaux en Chine contemporaine, puisque posséder un *hukou* urbain ou rural et donc être affilié à une certaine zone peut déterminer la position sociale et l'activité de quelqu'un. Les traces laissées par l'histoire contemporaine sur le territoire chinois sont aussi une importante source d'inspiration pour beaucoup de cinéastes. Leur utilisation de l'architecture socialiste ou des vestiges de l'ère maoïste révèle que l'organisation spatiale est aussi un moyen de conceptualiser les relations sociales⁽⁹⁾. L'histoire peut aussi se manifester d'une manière moins visible que lorsqu'elle s'exprime dans la pierre mais peut être malgré tout profondément ressentie par la population, par exemple lorsque des conflits autour de l'usage des terres agricoles met au jour la collectivisation d'autrefois et conduit à d'insolubles problèmes économiques et légaux (Ai Xiaoming, *Taishicun*, 2005). Les disparités géographiques et la distribution spatiale des opportunités de travail en Chine sont aussi au cœur de nombreux films qui traitent de la migration (Ning Ying, *Le Chemin de fer de l'espoir*, 2002 ; Zhou Hao, *Houjie*, 2002). Une des particularités de ces documentaires est donc de montrer comment les problèmes et les catégories de la société chinoise sont liés à l'espace social et, au final, à l'espace géographique ou physique. Les changements qui affectent les zones rurales à travers l'urbanisation, la destruction des quartiers traditionnels, et la *gentrification* abondent dans ces films. Ces images révèlent l'évolution de l'espace comme construction sociale et comme outil hiérarchique séparant les activités humaines, les statuts sociaux, les âges ou les « minorités nationales ». Elles expo-

sent la relation fondamentale entre l'espace géographique et les réalités sociales, ainsi que les marques laissées par l'histoire sur le territoire. En révélant comment les vies et les destins sont subordonnés aux lieux, ces films montrent l'importance des problématiques spatiales en Chine, et comment la population s'y confronte. Mais ce souci des dimensions sociales et historiques de l'espace est aussi un moyen de donner un statut cinématographique à ces lieux marginaux ou ordinaires à travers une recherche formelle. Comme nous le verrons, beaucoup de ces films donnent à voir des espaces vides, des friches, des banlieues et des espaces d'attente, et enregistrent la destruction de paysages urbains ou industriels de manière minutieuse et esthétique.

Contraintes spatiales et mode de tournage

Historiquement, l'esthétique des documentaires indépendants chinois s'est formée en réaction aux formats télévisés des chaînes d'État d'avant les années 1990. Bien que différents courants existent dans ce mouvement, les films portent encore aujourd'hui des caractéristiques qui définissent approximativement le cinéma direct. Ces documentaires sont filmés « sur le vif », ils n'utilisent généralement pas d'images d'archive, de voix off ni de sons additionnels. Les sons que l'on entend sont produits dans l'espace de tournage et ne sont pas ajoutés à la postproduction. Il n'y a donc pas de disjonction entre l'image et le son, ce qui donne aux plans unité spatiale et homogénéité. À l'inverse, dans les reportages télévisés traditionnels, l'espace est souvent hétérogène : le son n'appartient pas nécessairement à l'image à l'écran, mais il est composé de différents niveaux (par exemple, musique additionnelle et effets de sons, ou commentaire en voix-off). Le site de l'événement est aussi en général réduit à sa taille significative minimale, afin de donner aux actions ou aux interviews la meilleure efficacité possible. Nous pouvons savoir où la scène a été filmée soit par des titres, soit par des plans des-

6. Le corpus de films constitué par Wu Wenguang de *Bumming in Beijing* (1990) – qui dresse le portrait de jeunes artistes provinciaux installés à Pékin – à *Your Name is Outlander* (Ni de Mingzi Jiao Waidiren, Ton nom est provincial), 2008, peut en réalité être compris comme une étude sur la migration, l'immigration (*At Home in the World*, Si Haiwei Jia, 1995), l'exode rural (*Dancing with Migrant Workers*, He Mingong Tiaowu, 2002), l'errance (*Jianghu*, 1999), et leurs causes (voir la série de films *Villagers Documentaries*, Cunmin Jilupian, 2005, and *My Village in 2007*, *Wo de Cunzi 2007 Nian*, 2008).
7. Cao Fei, Ou Ning, Zhang Jinli, *Meishi Street* (Meishi Jie, 2006), Jiang Zhi, *The Nail* (Dingzi, 2008), Ai Xiaoming, *Taishicun* (2005).
8. Yang Lina, *Old Men* (Laotou, 1999), Li Xiaofeng, Jia Kai, *My Last Secret* (Wo Zuihou de Mimi, 2007), Ji Dan, *Dream in an Empty City* (Kong Cheng yi Meng, 2008).
9. À nos yeux, *West of the Tracks* (2003) de Wang Bing et *Sanlidong* (2006) de Lin Xin restent à ce jour les meilleurs exemples de ce type de films.

In Public, Jia Zhangke, 2001.

© Xstream pictures

criptifs ou des éléments de paysage faciles à identifier, mais l'espace montré n'a qu'une fonction illustrative ou dramatique liée à la progression d'un événement. Dans les documentaires indépendants, au contraire, des plans de paysage d'une durée souvent conséquente, avec ou sans action, sont déployés dans leur longueur, ce qui donne à l'espace plus qu'une valeur d'arrière-plan. Le tournage consiste à suivre les personnes sans déranger la progression des événements, le réalisateur ayant à s'adapter à l'action et à l'endroit où elle se déroule. Les contraintes spatiales du tournage sont donc intégrées à la matière du film lui-même. Ces documentaires semblent être un moulage de l'espace dans lequel ils ont été tournés : ils transcrivent ses aspérités et ses particularités d'une manière presque topographique. Les documentaires filmés dans des lieux privés exigus trahissent le manque d'espace à travers des angles de prise de vue insolites, tandis que ceux qui sont filmés dans des espaces publics ouverts doivent pondérer les bruits de la rue et équilibrer les différences d'échelle entre le paysage et les personnes. Les réalisateurs doivent aussi prendre en compte les contraintes spatiales pendant le montage. Pour recréer les scènes, ils choisissent habituellement de suivre un ordre chronologique lent, au lieu de fragmenter l'événement (et donc l'espace) en une série d'actions comme c'est le cas dans les reportages traditionnels. Qu'ils soient tournés en privé ou en public, le point commun de ces documentaires est de conserver et d'exposer les contraintes spatiales du tournage afin de décrire le contexte dans lequel réalisateur et personnes filmées évoluent.

Dans le film *Pétition* (Shangfang, Zhao Liang, 2009), une partie du tournage se déroule dans les petites pièces des pétitionnaires qui vivent temporairement à Pékin afin de faire entendre leurs protestations au gouvernement central. Assis dans un coin d'une pièce ou sur l'étage inférieur de lits superposés, Zhao Liang enregistre les rencontres et les conversations des protagonistes, sa caméra luttant pour trouver suffisamment de lumière et de distance pour les cadrer. Résultat de cet environnement confiné, la plupart des scènes en intérieur sont des plans rapprochés, filmés en contreplongée lorsque les personnes sont debout. La qualité de ces images – « pauvre » pour des standards de télévision – n'est pas considérée comme un obstacle à leur usage. Elles sont gardées dans le film comme enregistrement des contraintes sociales et spatiales imposées à ces personnes. Une autre forme de contrainte spatiale, cette fois engendrée par les espaces publics, est capturée par Jia Zhangke dans son film *In Public* (Gonggong changsuo), réalisé en 2001. Ce documentaire commence dans une gare ferroviaire de la banlieue de Datong et suit un itinéraire qui amène la caméra dans



toutes sortes de lieux publics : un arrêt de bus, un bus, un restaurant, une salle de billard, et enfin une salle de danse. Dans la première moitié du film, nous voyons des personnes qui attendent un moyen de locomotion ou bien que leur véhicule arrive à destination et s'arrête. Quand ils cessent de voyager, c'est la caméra qui se meut, nous emmenant d'une scène à l'autre par un travelling. Tout comme lorsque nous traversons seuls un espace public, nos yeux s'arrêtent un instant sur quelques personnes qui nous fascinent, et nous imaginons leurs vies. Ils sont nos compagnons dans ce voyage dans l'espace public, des « inconnus familiers »⁽¹⁰⁾ avec les

10. Jia Zhangke, *Jia Xiang 1996-2008: Jia Zhangke dianying shouji*, Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2009, p. 106.

Les espaces ruraux dans *Transition*, Wang Yang, 2007.

© Wang Yang



quels nous n'entrerons jamais en contact. Par exemple, la femme à l'arrêt de bus qui rencontre un ami, ou l'homme étrange aux lunettes noires, assis sur une chaise roulante. Bien que ces séquences soient construites autour de l'observation de personnes occupant ces espaces, de la description de leurs particularités individuelles et des relations qui les unissent, nous ne pouvons saisir qu'une vague esquisse de leurs histoires. La caméra garde ses distances avec les protagonistes, elle n'essaye pas d'interférer avec eux ou de comprendre ce qu'il se passe réellement. À la place, elle tente de capturer la nature des relations interpersonnelles dans l'espace public. Jia Zhangke a abandonné son idée première de mener des entretiens avec les clients d'un sauna et a décidé d'« entendre ce que l'espace a à dire, [pour] pouvoir ensuite se mettre à dialoguer avec lui » afin de suivre, comme il le dit, les mots d'Antonioni. L'élément le plus étonnant de ce film est le relatif silence dans lequel les personnes évoluent. Dans tous ces espaces publics, les gens se rencontrent et parlent d'une manière très réservée, on ne peut entendre que quelques mots, des bribes de conversations, comme si leurs paroles étaient étouffées par les alentours. Les « voix des [personnages] ne sont qu'un élément de l'environnement, ce qu'ils disent n'a pas d'importance, ce qui compte c'est leur apparence ⁽¹¹⁾ » et ce que l'espace nous dit. Le fait que ces personnes soient dans un lieu public les empêche d'afficher leurs relations interpersonnelles ; le réalisateur, à son tour, n'ose pas les approcher et déranger le mystère des regards et des conversations. Le cinéaste et les personnes filmées sont sur leur réserve, comme s'ils étaient envahis par une forme de timidité ou de pudeur due à la nature publique de l'espace dans lequel ils évoluent. L'espace public est contraignant pour les protagonistes comme pour le cinéaste, et force le spectateur à mobiliser d'autres facultés que celles qu'il utilise normalement devant des films ordinaires : seule son imagination peut l'aider à voir au-delà de ce spectacle des contraintes sociales générées par l'espace.

L'espace comme personnage du film

Certains de ces films privilégient tellement le lieu de tournage thématiquement et visuellement que l'espace lui-même devient le personnage principal du film. À l'inverse des reportages ordinaires, ce genre de films se focalise sur des lieux plus que sur des personnes, des événements ou des informations. Tel est *À l'Ouest des rails* (Wang Bing, 2003), dans lequel l'usine cristallise la narration plus que les protagonistes. Un grand nombre d'articles ont déjà analysé ce

film ⁽¹²⁾, nous nous contenterons donc ici de synthétiser brièvement l'histoire de ces usines de Shenyang. Cette zone industrielle d'une taille considérable, située dans la province

11. *Ibid.*, p. 106.

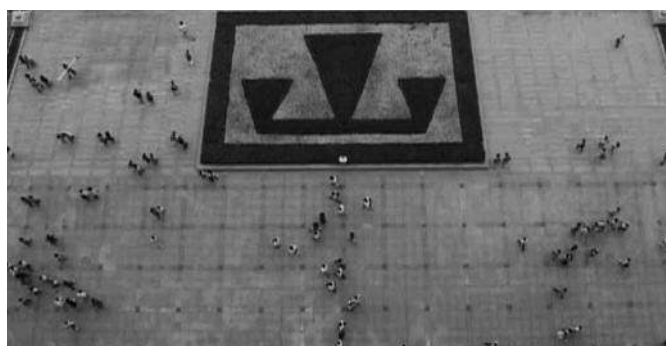
12. Notamment Lü Xinyu, « "Tiexiqu": Lishi yu jieji yishi » (« À l'ouest des rails »: histoire et conscience de classe), in *Shuxie yu Zhebi*, Guilin, Guangxi Normal University Press, 2008, p. 3-20 ; Jie Li, « Wang Bing's *West of the Tracks* — Salvaging the Rubble of Utopia » (« À l'Ouest des rails de Wang Bing — Sauver les débris de l'utopie »), *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 50, printemps 2008 (accessible sur www.ejump-cut.org/archive/jc50.2008/WestofTracks/text.html, lien valide en novembre 2009) ; Sebastian Veg, « Du documentaire à la fiction : Réalité et contingence dans les films de Wang Bing et Jia Zhangke », *Perspectives chinoises*, n° 3, 2007, p. 141-149. Voir aussi notre article en cours de publication « Cinéma et écriture de l'histoire: le cas des documentaires indépendants chinois », in Jean-Pierre Bertin-Maghit (éd.), *Quand Clio s'empare du documentaire*, Paris, INA L'Harmattan, 2010, ou, pour une version concise : « Place et traitement de l'histoire dans les documentaires indépendants chinois », *Monde chinois*, n° 17, 2008, p. 97-104.

du Liaoning, a entretenu une relation continue et mouvementée avec l'évolution politique et économique de la Chine tout au long du XX^e siècle. Successivement un symbole de la domination japonaise, puis de l'alliance avec l'Union soviétique, elle devint par la suite un exemple du succès de l'industrialisation sous Mao et servit de source d'emploi majeure pour les Jeunes instruits (*zhiquing*). La période de réformes annonça la fin de l'importance de l'industrie lourde et la transition nécessaire vers la responsabilité économique pour les ouvriers. Le tournage d'*À l'Ouest des rails* a commencé en 1999 et enregistre l'extinction progressive des espaces de vie et de travail dans cette zone. Il s'arrête en 2001, après la fermeture de toutes les usines.

Wang Bing représente les ouvriers comme des individus – nous savons qui ils sont, ce qu'ils font et ils s'adressent librement à la caméra – mais c'est l'usine en elle-même qui est le vrai sujet du film, et sa déréliction est observée et décrite méticuleusement, même lorsque ce récit est mené à travers les changements rencontrés par les personnes qui vivent encore dans son enceinte. Les séquences sur les ouvriers témoignent de l'agonie de l'usine à travers des histoires individuelles, et reflètent l'impact de la perte de ce lieu de travail sur la vie des travailleurs. Les longs travellings sur le paysage industriel et l'errance du réalisateur dans les ruines des zones de travail et d'habitation mettent l'accent sur l'espace et ses caractéristiques cinématographiques aussi bien qu'historiques. L'histoire de l'usine n'est en effet jamais expliquée par un texte ni narrée par une voix. À part les informations générales du texte d'ouverture, l'histoire de ce lieu est donnée par l'observation de l'architecture, l'enregistrement des fermetures d'usines, et la polyphonie des conversations des ouvriers, en un mot, par un portrait des différents visages de la zone. L'espace – comme dans *In Public* – devient plus éloquent que le langage lui-même.

L'accent est aussi mis sur l'espace dans *Transition* (*Dishang*, Wang Yang, 2007), un film plus récent qui s'intéresse à la modernisation d'une banlieue de Xi'an. Ce documentaire est conçu comme une exploration de cette zone dans laquelle se trouvent des villages ruraux traditionnels et des lieux publics fraîchement construits (des campus universitaires, des bâtiments résidentiels et des centres commerciaux). Dans les endroits encore ruraux, nous observons la vie ordinaire à la campagne : les récoltes, les vendeurs de rue et les activités de nuit (par exemple une projection de film en plein air).

Les nouveaux lieux ne sont pas encore terminés : certaines parties restent en travaux, tandis que d'autres sont sur le point d'être démolies en vue d'être reconstruites. Dans cette



banlieue récemment urbanisée, les nouveaux espaces publics côtoient des lieux sur le point de le devenir et s'étendent progressivement jusqu'aux zones rurales. Wang Yang montre l'ouverture d'un supermarché, la foule qui s'y précipite, et les employés qui s'appliquent à leurs tâches avec zèle. Il nous présente aussi les immenses espaces vides devant l'université où les gens vont et viennent. Une autre séquence du film donne à voir les employés d'un karaoké lors d'une séance de formation qui tient à la fois de la répétition théâtrale et de l'entraînement sportif.

Chaque scène « urbaine » alterne avec un contrepoint visuel dans les zones « rurales », ce qui crée une comparaison entre des lieux publics anciens – les villages agricoles – et les nouveaux. Wang Yang met ainsi en valeur la différence des com-

portements publics dans les zones rurales et dans les nouveaux espaces. Dans chaque espace public, la distance entre protagonistes et caméra est la même que dans *In Public*. Les conversations sont plutôt inaudibles, et la caméra n'essaye pas d'interagir avec les gens ou de déranger l'action. Cependant, ici nous ne sommes pas témoins d'une forme de modération des comportements privés au sein de l'espace public comme dans le film de Jia Zhangke. Dans les nouveaux lieux publics, il semble que la personnalité de chacun soit complètement effacée, ou en tout cas neutralisée. Dans les villages agricoles, au contraire, la caméra parvient à capturer des regards et des paroles individuels. Dans le karaoké les serveurs sont formés à la militaire, ils doivent courir et marcher au pas comme des soldats, et tout le monde porte une sorte d'uniforme. Les comportements se standardisent : chaque geste, chaque mot semble fonctionnel et mesuré. Le contraste entre anciens et nouveaux espaces publics sert à montrer comment les comportements sont affectés par un changement de l'environnement.

Certains éléments de ce documentaire tendent même à rendre irréels ces nouveaux espaces, comme s'ils étaient tirés d'un film de science fiction : le film débute par des plans de grues de construction et de chantiers accompagnés de musique électronique. Quand la caméra change d'angle et quitte progressivement les espaces élevés pour descendre au niveau du sol, nous avons le sentiment qu'un OVNI atterrit sur un nouveau territoire. Cette comparaison est suivie dans le film par l'utilisation de plans très larges qui montrent la foule en plongée, et des cadrages mettant en valeur l'étrangeté du nouveau paysage. Il y a même un « vrai » alien dans le supermarché, un employé déguisé en extraterrestre pour distraire les clients.

Ce traitement « science fictionnel » des nouveaux espaces publics contraste avec celui des rares espaces privés montrés dans le film. Ces lieux sont tous situés dans les villages agricoles à proximité. Là, la caméra s'approche des visages, et les personnes exposent leurs soucis au réalisateur. Wang Yang filme aussi une église et montre les prières, des pleurs et un couple qui se marie. Ces explosions d'émotions sont les seuls événements de ce type dans le film. Alors qu'il semble toujours y avoir une place pour l'émotion dans les villages (mariages, prières, lassitude et joie), dans les nouveaux espaces publics, le comportement des gens tend à être plus standardisé, neutre et déshumanisé, au fur et à mesure que le paysage devient irréel. En choisissant de se centrer sur la standardisation des comportements humains comme conséquence de l'urbanisation, Wang Yang présente les nouveaux espaces publics d'une

manière négative, et son usage de la caméra observationnelle renvoie une vue critique de la modernisation.

Expérimentations sur l'espace et pratique documentaire ⁽¹³⁾ : *Disorder*

Une autre façon de réinterpréter l'espace sans, cette fois, être impliqué durant le processus de tournage existe dans le documentaire expérimental *Disorder* (*Xianshi shi Guoqu de Weilai*, Huang Weikai, 2009). Ce film est construit à partir de rushes tournés par des journalistes *freelance* qui couvrent des faits divers comme des inondations, des accidents de voiture, des fraudes, etc. Huang Weikai a collecté les rushes et a pris en charge le montage. Il a converti en noir et blanc ces images vidéo auparavant en couleurs et, grâce à un montage complexe, a lié ces récits les uns aux autres, mixant les sons d'un événement avec le suivant et construisant par là même un rythme élaboré entre les séquences. À travers la juxtaposition et l'interpénétration des histoires, il construit des liens visuels et thématiques entre les sujets. L'inondation d'un quartier est mise en rapport avec un étrange pêcheur qui semble opérer dans un égout ; les cochons qui s'échappent de leur camion et s'enfuient sur l'autoroute font écho à l'image d'un homme qui danse au milieu de la chaussée, etc. Les frontières de ces histoires se troublent, tout comme les frontières des espaces dans lesquels elles prennent place. Le déroulement des événements de chacun de ces faits divers semble se multiplier par l'enchevêtrement des rushes et donne une impression de répétition. L'espace public est présenté comme un endroit duquel surgissent des histoires irréelles et où la présence de la police ne dissipe pas vraiment le désordre, mais provoque au contraire une situation parfois encore plus confuse. « La répétition » dit Huang Weikai ⁽¹⁴⁾, « crée un sentiment d'absurdité » et cette « absurdité » est celle que l'on peut sentir devant des images médiatiques qui semblent parfois n'être qu'une incessante réplique d'elles-mêmes. Ces images typiques des médias, produites selon les conventions du journalisme visuel, sont tirées hors de la sphère de l'information dans laquelle elles auraient été séparées, réduites et accompagnées d'un commentaire explicatif. Ici, Huang Weikai a décidé de les unir en noir et blanc et de les mélanger afin de révéler et d'accentuer leurs points communs, et d'associer ainsi l'espace public au chaos. Dans *Disorder*, l'artiste exprime une critique des images médiatiques, de leur absence de signification, de leur ambiguïté aussi, car il est bien souvent difficile de juger qui est en « tort » et qui dit vrai dans



Disorder, Huang Weikai, 2009

© Huang Weikai



les fragments choisis. Il amène aussi une réflexion sur l'absurdité et la cruauté des villes, dans lesquelles la vie humaine n'a parfois aucune valeur⁽¹⁵⁾. Les frontières floues des espaces et l'enchevêtrement des histoires expriment le fait que les problèmes auxquels les populations urbaines doivent faire face sont liés entre eux : la pauvreté conduit à la folie, à la malhonnêteté, ou au désespoir, et le manque de confiance en la justice à des troubles sociaux ou au suicide. Finalement, le « désordre » déployé et accentué dans ce film est un autre moyen de réfléchir sur les relations de cause à effet. Comme le titre chinois le laisse entendre, « la réalité (du présent) est le futur du passé » (*xiانشi shi guoqu de weilai*) : les origines des problèmes auxquels font face nos contemporains doivent être recherchées dans une histoire plus ou moins récente.

Les relations entre cinéaste, protagoniste et spectateur⁽¹⁶⁾ dans les documentaires indépendants chinois

Tout comme l'espace modèle la forme de ces films, les cinéastes modèlent l'espace à leur tour et le présentent d'une manière subjective. Cette réinterprétation n'est pas seulement menée pendant le montage comme c'est le cas dans *Disorder*, mais aussi bien plus tôt, dès le tournage, quand le réalisateur est impliqué physiquement dans la situation et qu'il peut imprégner les images de sa propre subjectivité. En général absent de la piste son – tout au moins sous la forme d'un commentaire en voix-off – la présence physique du réalisateur est en revanche très perceptible dans les films à travers les mouvements de caméra. Une des caractéristiques du cinéma direct est d'autoriser le cinéaste à exposer le dispositif de tournage dans le film comme preuve à la fois d'authenticité et de subjectivité. Le tremblement des images transcrit l'expérience de l'espace et les conversations entre le

13. Nous avons limité notre analyse à ce qui nous a semblé être l'essai le plus réussi en matière d'expérimentation sur l'espace à partir d'un dispositif et d'une esthétique documentaire ; toutefois d'autres films récents pourraient aussi faire partie de cette catégorie, comme *Outside* (Waimian, Dehors, 2005) et *Noise* (Renao, Vacarme, 2007) de Wang Wo, *A Bridge Blown up* (Zha Qiao, L'Explosion d'un pont, Chen Xinzong, 2008), *Here and There* (Xiangdui, Zhang Yi, 2006), etc.

14. Entretien mené par email le 3 mars 2009.

15. Par exemple, l'histoire de l'accident de voiture qui montre la police et les coupables décourageant un homme probablement gravement blessé d'aller à l'hôpital ; ou la séquence sur les réactions des passants à la vue d'un nouveau-né abandonné dans la rue.

16. Pour une typologie classique des relations entre réalisateur, protagonistes et les différents « regards documentaires », voir Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, op. cit., p. 76-105. Pour une discussion sur « l'espace du spectateur », voir André Gardies, *L'espace au cinéma*, op. cit., p. 176-213, ainsi que Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, n° 23, 1975, p. 3-55.

cinéaste et les personnes filmées montrent leur interaction et font partie de ce pacte de vérité. L'effacement apparent du cinéaste suggéré par l'abandon du commentaire en voix off est contrebalancé par sa présence tangible derrière la caméra, présence parfois muette, la plupart du temps discrète – un simple corps – mais néanmoins impossible à ignorer. Son corps, qui fait évoluer la caméra dans l'espace, est aussi parfois visible dans le cadre, par son ombre notamment. Grâce à sa relation souvent apparente avec les protagonistes, il devient un vrai personnage du film, au même titre qu'eux.

La plupart des documentaires indépendants ne montrent pas d'interviews organisées ou préparées, mais plutôt des conversations libres dans lesquelles le protagoniste partage ses idées, ses sentiments ou ses souvenirs et obtient souvent des réponses du réalisateur. Pendant le tournage, les cinéastes et les personnes filmées nouent une relation que nous pouvons voir évoluer à mesure que le film se déroule. Cette interaction – qu'elle ait lieu dans des espaces publics ou privés – crée un autre espace au sein de celui délimité par le cadre, un espace dans lequel le cinéaste et la personne filmée échangent des idées et des regards et présentent au spectateur une intimité ambivalente. Cet espace est constitué d'interactions privées, mais dans le même temps, les protagonistes sont conscients d'être filmés et ils savent que ce qu'ils partagent avec le réalisateur est censé être montré plus tard à un public.

Ils s'adressent souvent à la caméra avec un motif personnel, et dans bon nombre de films, ils demandent ouvertement au cinéaste de « filmer ceci ou cela », afin de diriger la conscience du public vers quelque chose qu'ils trouvent important, vers quelque chose qui, selon eux, n'est pas pris suffisamment en considération par les médias. Ce genre de séquence se trouve dans de nombreux films, notamment ceux qui ont un contenu délibérément critique. Ai Xiaoming, qui a une conception plus activiste du documentaire, emploie beaucoup de ces interpellations et regards à la caméra. Dans *Taishicun*, que nous avons mentionné précédemment, les villageois se servent de la présence de la caméra pour témoigner des blessures qu'on leur a infligées lors de bagarres avec des opposants. L'usage de cette figure renvoie aux convictions et aux méthodes de tournage d'Ai Xiaoming : dans un entretien de 2007, elle explique qu'elle essaye de suivre les suggestions des protagonistes lors du tournage, et se considère elle-même comme « une volontaire qui les aide à faire entendre leurs opinions »⁽¹⁷⁾. Ce genre de séquences apparaît aussi dans des films au contenu moins ouvertement critique : dans *À l'Ouest des rails*, un habitant de la zone résidentielle de l'usine demande à Wang Bing de filmer la démolition de son ancien quartier. Dans ces deux films, ce pro-

céde sert à prouver que les protagonistes reconnaissent la présence du réalisateur et, au delà, celle d'un public potentiel. Ils acceptent de prendre une part active au processus du tournage, et de témoigner de leurs problèmes.

Du point de vue du public, les adresses à la caméra impliquent une modification de la réception du film : l'espace de la relation entre la personne filmée et le réalisateur se met alors à inclure visiblement et volontairement un troisième membre, le spectateur, qui se sent personnellement concerné par les événements à l'écran. Un autre espace est donc créé, brisant les limites entre la surface de projection et la salle de projection, liant le film à son public. Hu Jie va même plus loin dans *In Search of Lin Zhao's Soul* (*Xunzhao Lin Zhao de Linghun*, 2005). Il a choisi de commencer son film face à la caméra, en expliquant dans un monologue son intérêt pour la figure et le parcours de Lin Zhao et les conséquences de ce tournage sur sa propre vie⁽¹⁸⁾. Alors que dans la majorité des films de fiction, les commentaires adressés au spectateur sont évités pour protéger le flux narratif, ces documentaires intègrent l'existence du public dans la matière même du film, et reconnaissent ainsi le troisième membre du triumvirat qui constitue le cinéma : personnage, réalisateur et public.

Une « expérimentation en prise sur le réel » : filmer / cartographier

Filmés en direct, et fondés sur la relation et la confrontation d'un cinéaste avec le réel, les documentaires indépendants chinois utilisent l'imprévisible comme matériau filmique. L'importance du *xianchang* ou du « réalisme sur le vif (*jishizhuyi*) »⁽¹⁹⁾ a été l'une des caractéristiques distinctives de ce mouvement et a servi, notamment au départ, à exprimer un rejet des normes du reportage télévisuel autour d'une pratique commune de tournage direct. Cette méthode permet aux cinéastes d'être en contact privilégié avec la réalité : ils laissent les événements se dérouler spontanément au lieu de les diriger en se fondant sur un script préalablement conçu. Comme Wu Wenguang le dit à propos de sa propre expérience, pour tourner

17. Voir « Ai Xiaoming, Caméra-stylo, pour un réquisitoire social », *Monde chinois*, n° 14, octobre 2008, p. 35-38.

18. Nous avons traduit et commenté ce monologue dans « Place et traitement de l'histoire dans les documentaires indépendants chinois », *Monde chinois*, n° 17, octobre 2008, p. 97-104.

19. Cette expression est empruntée à Chris Berry et apparaît dans « Facing Reality: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism », in Wu Hung (éd.), *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art*, Canton, Guangdong Museum of Modern Art, 2002, p. 121-131. Ce sujet a été aussi discuté par Luke Robinson dans « Contingency and Event in China's New Documentary Film Movement », Nottingham EPrints, 2007, disponible sur <http://eprints.nottingham.ac.uk/546/> (lien valide au 24 novembre 2009).

un documentaire, il faut « accepter que la vie est imprévisible, et que c'est ce qui fait l'intérêt de notre travail⁽²⁰⁾. » Le tournage devant être une sorte de « révélation⁽²¹⁾ » au lieu d'une simple validation des opinions du cinéaste, l'inattendu joue un rôle crucial dans ses films, tout comme dans le cinéma direct de manière générale. La dimension imprévisible du tournage accentue l'importance de l'expérience personnelle du cinéaste avec la situation. Tout comme les artistes *performers* qui, avec leurs œuvres, se confrontent à l'espace et aux personnes « réelles » et qui de cette manière acceptent l'influence de l'extérieur pendant la présentation éphémère de leurs projets, ces cinéastes dépendent du hasard, de la bonne volonté de ceux qu'ils filment et de la configuration spatiale⁽²²⁾.

De ce point de vue, ces films constituent un enregistrement de l'expérience physique du réalisateur avec les protagonistes, la situation et l'espace du film. Chacun de ces films contient donc d'un côté la narration évoluant autour du protagoniste et du thème du film, et de l'autre, en creux, celle de l'expérience subjective du réalisateur avec cette réalité. À la fois enregistrement et construction, le film est le résultat de la confrontation d'une personne – le réalisateur – avec le monde, de sa rencontre avec d'autres personnes et lieux qui interagissent en direct avec lui, et de sa liberté de supprimer ou garder ces fragiles moments de hasard formant les rushes. Plus qu'une preuve d'authenticité, ou une façon de traduire « un plus grand engagement spectatorial résultant d'une esthétique nécessairement ambiguë »⁽²³⁾, ou encore une mise en valeur de l'esthétique amateur comme l'ont noté de nombreux chercheurs⁽²⁴⁾, l'importance du tournage en direct et la perméabilité du film à l'inattendu sont aussi des moyens de fondre de manière créative expérience subjective et enregistrement d'une incontrôlable réalité extérieure. En reconnaissant leur influence sur la réalité et en rendant perceptible le jeu qui découle de leur rencontre avec celle-ci, les cinéastes élèvent leurs créations au-delà d'une simple reproduction de la réalité « comme elle est » (le monde moins la caméra), et dépassent les buts informatifs des reportages traditionnels. Les manifestations les plus visibles de cette méthode sont des séquences qui s'éloignent des attentes du spectateur, du réalisateur et du protagoniste envers la réalité, des séquences forfeutes au point de leur paraître invraisemblables à tous trois. Certaines de ces scènes sont assez connues et ont été discutées ailleurs, comme celle dans *Bumming in Beijing* (*Liulang Beijing*, 1990) de Wu Wenguang, quand la peintre Zhang Xiaping a une crise de nerfs⁽²⁵⁾, ou dans *À l'Ouest des rails*, lorsque ouvriers, réalisateur et spectateurs apprennent ensemble, subitement, la fermeture de l'usine à zinc. La contingence, lorsqu'elle est capturée de manière signi-

ficante par le cinéaste, engendre dans le film des séquences qui s'éloignent ou dépassent le rôle requis par le documentaire, des scènes au cours desquelles la « réalité dépasse la fiction ». Dans *À l'Ouest des rails* toujours, la séquence pendant laquelle Du Yang regarde ses photos de famille, en attendant anxieusement des nouvelles de son père arrêté par la police, s'achève par l'apparition du temps sous la forme de la sonnerie subite d'une horloge. Ce son surprend Du Yang et Wang Bing, le premier absorbé dans sa propre douleur et ses souvenirs, et le second dans le spectacle des larmes du jeune homme. La caméra est distraite un instant du visage de Du Yang et se tourne rapidement vers le mur d'où provient le son, comme pour vérifier ou prouver l'existence de l'horloge. D'une manière allégorique, cette courte scène donne forme à ce dont le protagoniste fait l'expérience à ce moment précis : la lenteur du temps lors d'une situation d'attente, et simultanément, son passage rapide et irrémédiable, suggéré par les images du passé familial. Cette sonnerie soudaine interrompt le récit des mésaventures du père et du fils et amène le film à un autre niveau de sens : le spectateur ne peut s'empêcher de lier la situation de Du Yang à une réflexion plus générale sur le temps et l'histoire.

Deleuze et Guattari pourraient dire que ces films fonctionnent comme des « cartes », dans le sens où ils « sont tout entier[s] tourné[s] vers une expérimentation en prise sur le réel »⁽²⁶⁾. En faisant principalement référence à la littérature

20. Voir notre entretien avec Wu Wenguang mené en 2005 à Pékin, publié dans « Wu Wenguang, filmer l'imprévisible », *Monde chinois*, n° 14, octobre 2008, p. 28-34.

21. *Ibid.*, p. 30.

22. Nous pensons aussi qu'il existe un lien entre l'art de la performance et l'histoire du documentaire indépendant en Chine ainsi que sa pratique. Voir à ce sujet Bérénice Reynaud, « Dancing with Myself, Drifting with my Camera: The Emotional Vagabonds of China's new Documentary », *Senses of cinema*, n° 28 (septembre-octobre 2003), disponible sur http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/chinas_new_documentary.html (dernier accès en mars 2006), et Charles Leary, « Performing the Documentary, or Making It To the Other Bank », *Senses of cinema*, n° 27, juillet-août 2003, disponible sur http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/27/performing_documentary.html (dernier accès en mars 2006).

23. Voir Luke Robinson, « Contingency and Event in China's New Documentary Film Movement », *op. cit.*, p. 1.

24. Par exemple Valerie Jaffee, « Every Man is a Star: The Ambivalent Cult of Amateur Art in New Chinese Documentary Movement » (p. 77-108), et Matthew David Johnson, « Wu Wenguang and the New Documentary Cinema's Politics of Independence » (p. 47-76), tous deux publiés dans Paul Pickowicz et Zhang Yingjin (éd.), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2006 ; voir aussi Wang Yiman, « The Amateur's Lightning Rod: DV Documentary in Postsocialist China », *Film Quarterly*, vol. 58, n° 4, 2005, p. 16-26. On peut se référer également à l'article de Jia Zhangke, « L'âge du cinéma amateur est sur le point de revenir » (« Yeyu dianying shidai jijiang zaici daolai »), in Zhang Xianmin et Zhang Yaxuan (éd.), *Yigeren de yingxiang: DV wanquan shouce*, Pékin, Zhongguo qingnian chubanshe, 2003, p. 307-308.

25. Voir Chris Berry, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*, *op. cit.*, p. 125.

26. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 12.

Du Yang en train de regarder ses photos de famille
dans *À l'ouest des rails*, Wang Bing, 2003.

© Wang Bing

et à la relation entre le monde et l'écriture, les deux penseurs établissent une distinction entre les livres qui effectuent un « calque » de la réalité et dont la fonction est de reproduire, et ceux qui forment une « carte » du monde. Ces derniers impliquent une confrontation avec la réalité, sa « déterritorialisation » à travers une forme de création, et conduisent pour finir, au tracé de « lignes de fuite » dans notre appréhension du monde. Transposée dans le domaine du cinéma, la distinction entre « calques » et « cartes » peut servir de parallèle pour distinguer dans notre cas, les reportages télévisés des documentaires indépendants. « Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une « compétence » prétendue »⁽²⁷⁾. Cette phrase reflète le contraste entre la fonction éducative ou informative des reportages télévisés et le travail subjectif d'enregistrement de la réalité de ces documentaires indépendants. Nous avons déjà mentionné que l'importance de la contingence et de l'implication physique du réalisateur avec le monde était proche de certaines caractéristiques de l'art de la performance. Ceci, combiné avec l'absence de buts purement informatifs et le rejet des formats d'actualité, rapproche encore plus ces films de la définition deleuzienne de la carte. Le « calque revient toujours « au même » » pour les deux philosophes (voir plus haut la discussion sur la répétition des images médiatiques dans *Disorder* de Huang Weikai), alors « qu'une carte a des entrées multiples »⁽²⁸⁾. D'où les possibilités d'interprétations et d'usages de ces films, qui présentent des situations ambiguës et des personnages complexes, et tentent d'éviter les conventions médiatiques. Alors que les reportages traditionnels se donnent pour but de rapporter, d'expliquer et de reproduire le monde et sont sujets à de strictes conventions, les documentaires indépendants composent avec la réalité d'une manière créative et ouvertement subjective, même si ce faisant, ils paraissent s'en éloigner. Les séquences imprévues décrites plus haut peuvent être considérées comme les manifestations visibles de « lignes de fuite », si l'on suit la terminologie de Deleuze et Guattari, car ce sont des moments qui échappent à la logique de la réalité plate, et permettent aux films d'atteindre une autre dimension de sens.

Circulation

Pour conclure, nous souhaiterions soulever la question de la diffusion des films et de la position de ce mouvement dans le paysage cinématographique chinois. L'espace dans lequel les films circulent et sont rendus publics influence grandement leur réception et conditionne leur nature. Le statut des lieux de projection leur donne une certaine identité, même



si celle-ci évolue en fonction du développement général de cette cinématographie. Caractériser la sphère à laquelle le cinéma indépendant chinois appartient et discuter de la légitimité

27. *Ibid.*, p. 13.

28. *Ibid.*, p. 12.

mité d'utiliser un terme ou un autre pour le définir sont des tâches que de nombreux chercheurs ont tenté d'accomplir. Les réflexions sur la nature « indépendante » ou « *underground* » de ce cinéma sont souvent liées à des questions d'espace : « dans » ou « en dehors » du système, « marginal », « *mainstream* » et « génération urbaine » sont des termes qui tentent de définir les spécificités de cette culture cinématographique alternative autrefois privée et la relation qu'elle entretient avec les institutions publiques ⁽²⁹⁾.

Les premiers documentaires indépendants étaient en effet réalisés par des individus liés aux chaînes nationales, qui pouvaient utiliser leur matériel (caméras et salles de montage), mais dont les projets personnels restaient largement en dehors du domaine de la télévision. Ils étaient montrés dans l'espace privé, entre amis et pairs, mais restaient invisibles à un public plus large, sauf dans le cas de projections hors de Chine. Un certain nombre d'organisations spécialisées dans la promotion et la projection de ces films sont apparues au cours de la dernière décennie. Elles fournissent des espaces de projection et de discussion à cette cinématographie parallèle, tout en travaillant au développement d'un public spécifique. Pour en nommer quelques-unes : le Festival de cinéma indépendant de Nankin, Yunfest, Caochangdi Workstation, Fanhall Films et Iberia Center ⁽³⁰⁾. Aujourd'hui, même si les films n'existent toujours pas pour les institutions nationales du cinéma, ils vivent dans ces structures parallèles, grâce à ces nouveaux espaces. L'ouverture de ces lieux et leur croissance rapide est le signe d'une diversification de la production et de la distribution cinématographique en Chine : il y a maintenant différents lieux et façons d'apprécier différents types de films. De l'espace privé dans lequel ils étaient isolés auparavant, ces films ont migré vers un nouveau territoire cinématographique, souvent situé dans les zones artistiques des banlieues mais aussi au sein des universités, dans lesquelles ils constituent une sorte d'enclave dans les institutions. Cette « zone tampon » qui étend le territoire du cinéma, protège ces films et leur permet d'exister, mais dans le même temps, peut aussi les neutraliser en les confinant aux limbes de l'amateurisme. Puisqu'ils ne font pas partie des institutions cinématographiques chinoises, ces films et leurs auteurs ne sont pas reconnus comme professionnels, et cette absence de statut affaiblit leur discours. De plus, comme ces documentaires traitent de sujets publics importants comme les politiques rurales, les travailleurs migrants ou les conditions de vie des personnes âgées, leur invisibilité pour le grand public renforce le paradoxe de leur situation. Le cinéma comme spectacle se définit traditionnellement par la rencontre d'images mouvantes avec un public dans un

endroit spécifique. Or, le fait que ces films atteignent difficilement un public et qu'ils ne soient pas montrés dans des salles de cinéma normales pourrait aussi les éloigner du statut de véritable mouvement cinématographique, alors que le but de ces cinéastes est au contraire de dissocier le documentaire du reportage télévisuel et d'en faire un vrai travail cinématographique.

En Chine, les films indépendants étaient appelés « *underground* » quand leur distribution en salle était interdite sur le territoire national et qu'ils pouvaient circuler seulement dans la sphère privée. Maintenant que le documentaire indépendant ne compte plus sur la production et la distribution institutionnelles et qu'il contribue à l'essor d'une culture alternative à travers ces nouveaux espaces et modes de circulation, il se définit de plus en plus comme appartenant à la sphère *minjian* ⁽³¹⁾, tout comme d'autres activités culturelles et intellectuelles. Lǚ Xinyu a écrit que ce mouvement est apparu « à la fois dans et en dehors du système » ⁽³²⁾, les premiers documentaristes indépendants étant liés étroitement aux chaînes de télévision, ainsi qu'aux cercles d'avant-garde.

Nous pourrions aller plus loin en disant que ce nouvel espace cinématographique n'est en réalité pas imperméable au reste des institutions, ou que cette distinction entre l'intérieur et l'extérieur n'est pas si figée dans la plupart des cas : le cinéma indépendant entretient des relations complexes avec les institutions, étant à la fois leur prolongation critique et leur fuite. En prolongeant la lecture que Chris Berry ⁽³³⁾ fait de Deleuze et Guattari, nous pouvons considérer que le concept de rhizome peut servir à modéliser les relations

29. Voir en particulier Lǚ Xinyu, *Jilu Zhongguo* (Filmer la Chine), Pékin, Sanlian shidian, 2003; Zhang Zhen, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham, Duke University Press, 2007; Paul Pickowicz et Zhang Yingjin (éd.), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2006, et Chris Berry, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*, New York, Routledge, 2004.

30. Pour une étude des lieux de projection alternatifs voir Seio Nakajima, « Film Clubs in Beijing », in Paul Pickowicz et Zhang Yingjin (éd.), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, op. cit., p. 161-188; pour une histoire de leur apparition, voir Zhang Yaxuan, « Wuxian de yingxiang » (Images sans frontières), *Movie and Television Art*, n° 3, 2004, p. 17-23.

31. Ce terme, que l'on peut traduire littéralement par « parmi le peuple » ou « populaire », signifie aussi « non officiel » ou « non gouvernemental ». Il caractérise un large champ d'activités (aussi bien économiques qu'artistiques ou culturelles) qui ne font pas partie du domaine de l'État ou qui ne dépendent pas de lui. Ces activités peuvent étre menées en public, mais elles ne se reposent pas sur les institutions et initiatives « publiques » pour exister. Pour des lectures complémentaires, voir Michel Bonnin et Yves Chevrier, « The Intellectual and the State: Social Dynamics of Intellectual Autonomy During the Post-Mao Era », *China Quarterly*, n° 127, 1991, p. 569-593, et Gordon White, « The Dynamics of Civil Society in Post-Mao China », in Brian Hook (éd.), *The Individual and the State in China*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 196-222.

32. Lǚ Xinyu, « "Tiexiqu": Lishi yu jieji yishi », op. cit., p. 16.

33. Dans Chris Berry, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*, New York, Routledge, 2004; voir la discussion ci-dessous.

entre les institutions du cinéma et de la télévision chinoises, et les documentaires indépendants. Dans *Mille plateaux*, les philosophes expliquent :

Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome⁽³⁴⁾.

En d'autres termes, un rhizome est un système qui contient un principe d'organisation et de contrainte, mais aussi un principe de chaos qui permet à certains éléments de s'échapper et de poursuivre une « évolution aparallelle⁽³⁵⁾ » au reste du rhizome. Le système cinématographique et télévisuel en Chine représente ce premier principe, tandis que les films indépendants, en déplaçant la pratique du cinéma hors du territoire institutionnel dans l'espace *minjian*, peuvent être une image du second. Il n'y a pas d'opposition binaire entre l'intérieur et l'extérieur du système, puisque tous deux communiquent d'une certaine manière à travers assistances mutuelles, échanges, emprunts, imitations ou conflits. Les réalisateurs gardent ainsi souvent une activité au sein du système audiovisuel et contribuent directement ou indirectement à le modeler. Leurs films sont parfois « reterritorialisés » quand ils sont montrés sur les chaînes de télévision, ou quand ils accèdent à la distribution nationale en salles comme dans le cas de Jia Zhangke. L'implication de certains réalisateurs dans d'autres domaines de la société (activisme, journalisme, recherche, etc.) assure aussi les liens de cette cinématographie avec d'autres domaines institutionnels ou para-institutionnels et contribue à rendre floues les limites et les différences entre le domaine « indépendant », *minjian*, et les sphères « officielles ».

Chris Berry a discuté en termes similaires du rôle du cinéma dans la « Chine postsocialiste ». En se référant à et en réfléchissant sur un corpus précis de films tournés à la suite de la Révolution culturelle (1976-1981), il a utilisé le concept de rhizome pour définir la façon dont le cinéma « comme institution sociale⁽³⁶⁾ » incarnait, à cette époque, « la possibilité de concevoir et d'articuler discursivement des différences »⁽³⁷⁾. Pour lui, ces films formaient des « zones ou endroits qui fonctionnent à l'encontre des structures répressives d'un ordre, pour ouvrir des différences et des hétérogénéités »⁽³⁸⁾. Cette référence à *Mille plateaux* était mobilisée pour distinguer le rôle du cinéma en Chine de celui qu'il est

supposé avoir en Occident : une sphère publique alternative, garantie par l'existence du pluralisme capitaliste. Pour Berry, le cinéma chinois n'était pas capable à cette époque de prendre ce rôle de sphère publique alternative, mais il fournissait tout de même, grâce à des moyens proprement cinématographiques, la possibilité de véhiculer une certaine forme de pluralité. Une des différences entre son analyse et la nôtre se situe dans le fait que nous nous référons au cinéma indépendant au tournant du XXI^e siècle, tandis que le corpus de Berry est constitué de films « officiels » plus anciens. Si nous nous accordons à dire avec Berry que le cinéma chinois – indépendant ou non – peut tenir un rôle important de véhicule d'« hétérogénéités », nous pensons que la nature rhizomatique du cinéma indépendant ne tient pas seulement dans la manière dont les films produisent du sens, ni seulement dans leur « message », mais aussi dans leur mode de production et de circulation, ainsi que dans leur statut vis-à-vis des institutions. Le concept de rhizome est donc, à notre avis, un moyen de définir également la position de cette cinématographie indépendante vis-à-vis des institutions et constitue une bonne métaphore des liens qui les unissent. La pratique du documentaire indépendant, plus proche d'une « carte » que des calques « officiels » du monde, ne pouvait que créer une « ligne de fuite » dans le rhizome des institutions cinématographiques et se fondre dans le territoire *minjian*. Cette manière non conventionnelle de montrer la réalité, née à la périphérie du système audiovisuel institutionnel et longtemps privée de statut, devait bien trouver des moyens adéquats pour se montrer au public. En établissant progressivement leur propre espace cinématographique, ces cinéastes ont « déterritorialisé » le cinéma documentaire en déplaçant la production et la distribution de ces films des chaînes de télévision étatiques à la sphère *minjian*. Tout comme ces films ont donné naissance à une nouvelle forme d'esthétique dans le domaine du documentaire, ils ont aussi dû produire de nouvelles formes de production et de diffusion, puisqu'ils n'étaient pas censés faire partie des institutions cinématographiques existantes. •

34. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 9.

35. *Ibid.*, p. 10.

36. Chris Berry, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*, op. cit., p. 20.

37. *Ibid.*, p. 20.

38. *Ibid.*, p. 20.

Glossaire

Ai Xiaoming 艾曉明

Bakuo Nanjie 16 hao 八廓南街16號

Cao Fei 曹斐

Chen Xinzhong 陳新中

Cunmin Jilupian 村民紀錄片

Dingzi 釘子

Dishang 地上

Duan Jinchuan 段錦川

Gongbu de Xingfu Shenghuo 貢布的幸福生活

Gonggong Changsuo 公共場所

He Mingong Tiaowu 和民工跳舞

Houjie 厚街

Hu Jie 胡傑

Huang Weikai 黃偉凱

hukou 戶口

Ji Dan 季丹

Jia Kai 賈愷

Jia Zhangke 賈樟柯

Jiang Zhi 蔣志

Jianghu 江湖

jishizhuyi 紀實主義

Kong Cheng yi Meng 空城一夢

Laotou 老頭

Li Xiaofeng 黎小鋒

Lin Xin 林鑫

Liulang Beijing 流浪北京

liumang 流氓

mangliu yishujia 盲流藝術家

Meishi Jie 煤市街

Minjian 民間

Ni de Mingzi Jiao Waidiren 你的名字叫外地人

Ning Ying 寧瀛

Ou Ning 歐寧

Renao 熱鬧

Sanlidong 三里洞

Sha Qing 沙青

Shangfang 上訪

Si Hai wei Jia 四海為家

Taishicun 太石村

Tiexiqu 鐵西區

Waimian 外面

Wang Bing 王兵

Wang Wo 王我

Wang Yang 王楊

Wo de Cunzi 2007 Nian 我的村子2007年

Wo Zuihou de Mimi 我最後的秘密

Wu Wenguang 吳文光

xianchang 現場

Xiangdui 相對

Xianshi shi Guoqu de Weilai 現實是過去的未來

Xiwang zhi Lü 希望之旅

Xunzhao Lin Zhao de Linghun 尋找林昭的靈魂

Yang Lina (Yang Tianyi) 楊荔鈞 (楊天乙)

Zha Qiao 炸橋

Zhang Jinli 張金利

Zhang Yi 張一

Zhao Liang 趙亮

zhiqing 知青

Zhou Hao 周浩